

الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري دراسة تطبيقية (٥٤٩-٦٣٠هـ)

خالد محمد الهزايمة

قسم العلوم الانسانية/ جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية

Abstract

This study attempts to test the theory that relates poetic themes (aghrad) to meter in Arabic poetry by applying this theory to Ibn Unayn- Al-Ansari's poetry.

Many scholars, medieval as well as modern, have associated certain poetic with certain poetic meters claiming that each theme has a particular meter that goes with it and suits it best.

The present study concludes that the above mentioned association between poetic themes and meter is far from being systematic in Ibn Unan's poetry: this poet has many different Arabic poetic meters in treating the same poetic of meter and its effectiveness as a poetic element are determined by internal textual factors and elements, rather than by the topic or poetic theme.

ملخص

يعالج هذا البحث قضية ربط المعاني الشعرية بالأوزان الخليلية في ضوء النقد الحديث، من خلال التطبيق على شعر ابن عنين الأنصاري، وقد حاول بعض الدارسين القدامى والمحدثين أن يربطوا بين المعاني الشعرية وبعض الأوزان حين جعلوا لكل معنى وزناً يناسبه. وحاول البحث أن يعلل سر نجاح الموضوعات في بعض الأوزان، وبيان مدى التوافق بين المعنى والوزن، فالشاعر عبر في الوزن الواحد عن حالات انفعالية متباينة، والنتيجة التي توصل إليها البحث في ضوء دراسة الموضوع وتطبيقه على شعر الشاعر هي: أن ربط المعنى الشعري ببحر من البحور، أو بحالة نفسية دون نظر للعوامل الداخلية للنص قضية غير مطردة، لأن المعنى الواحد عنده قد ورد في معظم الأوزان الشعرية بالقوة نفسها، وطول النفس ذاته، وإنما الذي يحدد الوزن هو العناصر الداخلية للنص مجتمعة، إلى جانب المعنى وانفعال الشاعر فيه فضلاً عن العاطفة والمقدرة اللغوية والثقافية للشاعر حيث يتم ذلك بالتفاعل العضوي بين الشكل والمضمون والعاطفة والشعور ضمن علاقات فاعلة متعددة متداخلة في أعماق الشاعر، بطريقة يصعب فصل إحداها عن الأخرى.

وعالج البحث حروف الروي وحركتها، وتوصل إلى أن الشاعر يميل بطبعه إلى الحروف السهلة الواضحة الكثيرة الاستعمال عند الشعراء مثل (ر - ب - ل - د - م - ن) وذلك لسهولة مخارجها، وكثرة أصولها في اللغة.

وثبت أن للقافية قيمة موسيقية، ظهر هذا بتكرار حروف الروي داخل البيت الواحد أكثر من خمس مرات، مما يزيد في وحدة النغم الناتج عن التناسب في الصوت القائم على جمالية الشكل، فضلاً عن تأكيد المعنى وتوضيحه الذي يؤدي إلى علاقة تواصل بين القافية وما قبلها، وهذه جمالية قامت على جمال المعنى وحسن تناسبه.

الوزن:

لفتت العلاقة بين الوزن والمعنى نظر بعض النقاد القدامى، فذهب بعضهم إلى ربط الأوزان بالمعاني مثل ابن طباطبا الذي يقول: (فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه)^(١) وأبي هلال العسكري بقوله: (وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكر، وأخطر لها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً، وأيسر كلفةً منه في تلك)^(٢).

أما حازم القرطاجني: فقد قعد لمذهب جديد، وحاول إيجاد أسس وقواعد تبين كيفية ربط الأوزان بالموضوعات، معتمداً على وضع مصطلحات مبهمة عند تطبيق النصوص على البحور التي تناسبها، حين جعل للبسيط سبابة وحلاوة وللمتقارب سبابة وسهولة، يتضح هذا في رأيه الذي لقي قبولاً عند كثير من نقادنا المحدثين في قوله: (ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً، وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد... فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط سبابة وحلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراء، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سبابة وسهولة، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالثناء...^(٣).

وحين وصلت القضية إلى الدارسين المحدثين أعاروها اهتماماً أكبر، وتوسعوا فيها بشكل أرحب بحيث يمكن تقسيمهم إلى أربع فئات:

الأولى: فئة تربط بين الأوزان والموضوعات ربطاً وثيقاً، جرياً على نهج حازم القرطاجني مع شيء من التوسع والتوضيح من أعلامها: سليمان البستاني في مقدمة

الإلياذة^(٤)، وعبد الله الطيب في المرشد إلى فهم أشعار العرب^(٥)، وناصر الدين الأسد في القيان والغناء في العصر الجاهلي^(٦)، وأحمد الشايب في الأسلوب، وأصول النقد الأدبي^(٧)، وعبد بدوي في مجلة الشعر^(٨).

الثانية: فئة ترفض فكرة الربط بين الأوزان والموضوعات، وتأخذ بالربط بين الوزن من جانب والعامل النفسي والعاطفة من جانب آخر، من أعلامها: إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر^(٩)، وشكري عياد في موسيقى الشعر العربي^(١٠)، ومحمد غنيمي هلال في النقد الأدبي الحديث^(١١)، ويوسف بكار في بناء القصيدة في النقد العربي القديم، واتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري^(١٢)، وكمال أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي^(١٣)، وعبد القادر الرباعي^(١٤).

الثالثة: فئة تحاول التوفيق بين الفئتين المتقدمتين، من أعلامها: فخري الخضراوي في رحلة مع النقد الأدبي بقوله: الشعر العربي ستة عشر بحراً، وتلك ميزة تتيح للشاعر أن يختار من بين هذه الأوزان، ما يناسب طبيعة موضوعه ويتلاءم وعاطفته وإحساسه^(١٥).

الرابعة: فئة تلتقي والثانية في رفض الربط بين الأوزان والموضوعات وتزيد على ما نادت به في الاختلاف في درجة العاطفة، من أعلامها: محمد النويهي في قضية الشعر الجديد، وشخصية بشار، وفي الشعر الجاهلي^(١٦)، وعز الدين إسماعيل في التفسير النفسي للأدب^(١٧)، وشوقي ضيف في النقد الأدبي^(١٨).

وكل ما تقدم من آراء حول هذا الموضوع يبقى في باب الحدس والتخمين لأنه لا يفترض وجود خصوصية تميز الطويل والبسيط باعتبارهما جوهريين مجردين، وما يفترض في هذين الوزنين أو البحرين من رصانة أو جدّ ينتفي مع الاختيار العملي للقصائد نفسها، فضلاً عن أنه فرض لا يرقى إلى مرتبة الصحة إلا بالإحصاء الكمي والكيفي للشعر العربي كله، ولو وصل الفرض إلى مرتبة قريبة من الصحة بالنسبة إلى عصر محدد أو شاعر محدد بعينه، وهذا ما لم يحدث فليس هناك ما يحتم صحته أو صوابه بالنسبة لشاعر آخر أو عصر آخر^(١٩).

ومحاولة التطبيق على شاعر واحد واتخاذها أساساً للتعرف إلى مدى ربط المعاني بالأوزان ربما تكون أقرب للحكم وأيسر لتوضيح الأمر، ثم تعمم الدراسة على أكثر من شاعر مع الأخذ بعين الاعتبار الفروق الفردية بين الشعراء من جانب، وثقافة العصر وذوق أهله من جانب آخر.

وباستعراضنا لديوان ابن عنين^(٢٠)، وتوزيع موضوعاته الشعرية على الأوزان نجد تفاعلاً كبيراً بين الألفاظ والمعاني والعواطف من جانب والأوزان من جانب آخر، ولعل هذا التفاعل الحاصل، والانسجام الواقع، يجعلنا نقول: إن ألفاظه ومعانيه وانفعالاته وعواطفه هي التي استدعت الأوزان، ولا يعني هذا أن للوزن نفسية خاصة به ثابتة له أو موضوعاً مقتصراً عليه لا يتعداه إلى وزن آخر عنده، لأننا بجدولة الديوان، كما يتضح من جدول رقم (١)، لم نجد عنده تخصيص بعض الأوزان للقوة والفخامة والجزالة، وبعضها للحزن والألم والحرمان، وبعضها للسرور والسعادة والبهجة والدعابة أو التهكم، وبعضها للين والضعف، كما أنه لم يخصص بعضها للعواطف الباردة الهادئة الضعيفة، وبعضها الآخر للعواطف الحارة والمشاعر المضطربة القوية الحادة. من هنا فإنه يتعذر إخضاع شعره لأي وجهة نظر من الوجوه الأربعة المتقدمة لوجود عدة عوامل فاعلة ومتداخلة أدت إلى اختيار الوزن المناسب في الوقت المناسب للموضوع الناتج، في ضوء إبداعه الفني الذي يهديه.

يتضح هذا في معرض التطبيق على شعره الذي أكثر فيه من النظم على البحر الكامل. حيث غلب على معظم أغراضه الشعرية- مع اختلاف في قوة الأسلوب، وعمق العاطفة، وقوتها أو ضعفها- وبلغ ما نُظمت فيه ستمائة وواحد وعشرون بيتاً منها (٢٦٢) في المديح، و(٩٤) في الرثاء، و(٨٤) في الوقائع، و(٧٦) في الهجاء، و(٣٦) في الدعابة والتهكم، و(٣٦) في الحنين، و(٢٥) في الألفاظ، و(٢) في الوصف، و(٦) أبيات في المستدرك من شعره. وهذا يساوي ٢٩,٥٥٪ من مجموع ما نظم والبالغ قدره (٢١٠١) بيت.

يأتي المديح في مقدمة الموضوعات التي نظمها الشاعر في البحر الكامل، ويظهر هذا بوضوح في مديحه الملك العادل^(٢١) واستعطافه إياه في العودة إلى دمشق، وسبيله في ذلك أن (يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقيّة، غير مبتذلة ولا سوقية)^(٢٢).

ويتجلى هذا بوضوح في قصيدته الرائية التي بدأها بمقدمة غزلية:

وماذا على طيف الأحبة لو سرى	وعليهم لو سامحوني بالكرى ^(٣٣)
جنحوا إلى قول الوشاة فأعرضوا	والله يعلم أن ذلك مفترى
يا معرضاً عني بغير جناية	إلما رقص الحسود وزودا
هبني أسأت كما تقول وأفترى	وأيت في حببك أمراً منكرا
ما بعد بُعدك والصدود عقوبة	يا هاجري قد أن لي أن تغفرا
عبء الصدود أخف من عبء النوى	لو كان لي في الحب أن أتخييرا

يترك الحديث عن الأحبة، وما فعله الوشاة من أجل التفريق بينهما إلى الحديث عن أماكن لقائهما على هضاب دمشق وأوديتها وبساتينها:

فسقى دمشق وادييها والحمى	متواصل الإرعاد منقصم العرى
حتى ترى وجه الرياض بعارض	أحوى وفود الدوح أزهر نيرا
وأعاد أياماً مضيئ حميدة	ما بين حرة عالقين وعشترا

ثم يتحدث عن سبب فراقه لهذه الأمصار، مبيناً أنه لم يخرج عن رضى منه، ولم يهجرها قلى لها، ولم يكن له في الأمر خيار، فطلب الرزق فوق كل اعتبار:

فارقته لا عن رضى وهجرتها	لا عن قلى ورحلت لا متخييرا
أسعى لرزق في البلاد مفرق	ومن البليّة أن يكون مقنّرا

وكما هو الحال في كثير من القصائد الشعرية، وبعد هذه المقدمة التي ترتبط ارتباطاً نفسياً وشعورياً بالغرض الرئيسي الذي قيلت القصيدة من أجله، وهو المدح والاستعطاف، وعقد موازنة بين الممدوح وبين غيره من الملوك نجد المعاني التي طرّقها الشاعر من المعاني التي يغلب عليها الجلال والوقار فضلاً عن الجد والقوة والفخامة، مما يتناسب وجلال الموقف ورهبته، ويتناسب والعاطفة المتماوجة بين الهدوء والعمق والاتزان تارة، والقوة والشدة تارة أخرى.

فالقصيد تناولت ثلاثة موضوعات رئيسة: مقدمة غزلية، ثم وصفاً للرياض، ثم مدحاً للملك العادل واستعطافه، والعاطفة خلال الموضوعات بدأت قوية عميقة ثم هدأت وجنحت إلى السكينة والاتزان نتيجة لارتياح نفس الشاعر وهدوء نبضات قلبه، ثم أخذت النفس بالانفعال، وبلغ اضطراب القلب ذروته، وزادت نبضاته حين أخذ يعرض مشكلته، وبيان ما وقع عليه من ظلم، دون اقراراف ذنب، فهذا هو ذا يشكو ظلم النفي والبعد مطالباً السلطان من خلاله العفو، وهو الذي شمل بعدله وكرمه القاصي والداني:

أشكو إليك نوى تُمادى عُمُرُها	حتى حسبتُ اليومَ منها أشهُراً
لا عِشْتِي تصفو ولا رسمُ الهوى	يعفو ولا جني يصفحه الكرى
أضحى عن الأحوى المريع مُحلاً	وأبيتُ عن ورْدِ النَمِيرِ منقُرا
ومن العجائب أن تفيأ ظلكم	كلُّ الورى ونُبذتُ وحدي بالعرا

وباستحضارنا لجو النص، وتقمص تجربة الشاعر كاملة نرى في هذه اللحظة أن الشاعر قد بلغ درجة من التوتر العنيف والانفعال الشديد، تدل على أنه يعيش حالة من الكتابة النفسانية، نتيجة إبعاده عن بلده دمشق وعن ولي نعمته الملك العادل ممثل النعم والترفع في الحياة، وأتى التعبير بالألفاظ توحى بالتشاؤم الذي ينذر بالبؤس والشقاء للشاعر، بعيداً عن الأهل والخلان، مشرداً في الأمصار ينتظر لحظة العودة والالتحام بالماضي الجميل، فالألفاظ (لا عِشْتِي تصفو- ولا جفني يصفحه الكرى- منقُرا- ونُبذت بالعرا) كلها تعطي وصفاً للحظة التأزم عند الشاعر التي بلغت حدّاً يوحى بالانفجار، وعدم القدرة على مواصلة الابتعاد، في مثل هذا الموقف المتأزم، الشديد الانفعال، يلزم النظم في بحر قصير خفيف قليل الحركات والسكنات- حسب رأي بعض الدارسين- ولكن الشاعر نظم هذه المشاعر الحارة في بحر كثير الحركات والسكنات يمتص الانفعال ويخفف من حدته.

ولو أخذنا بمبدأ تخصيص وزن لكل معنى، أو كل لون من ألوان العاطفة وأنواع الشعور لكانت القصيدة على ثلاثة أوزان، تبعاً لتغيرات المعنى من جانب، وتغير العاطفة من جانب آخر، وقد حاول بعض الدارسين أن يجعل هذا البحر صالحاً لكل الموضوعات مهما

كانت المشاعر التي فيها والعواطف، حين جعله من أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وعدّ فيه لوناً خاصاً من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، وإن أريد به اللين والرقّة حلواً مع صلصلة الأجراس... ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير والواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصلها عنها بحال من الأحوال^(٢٤).

وما قيل في قصيدته المدحية السابقة، ينطبق على قصيدته التي مدح فيها الملك العزيز سيف الإسلام طغكتين بن أيوب^(٢٥) (ت ٥٩٣هـ) صاحب اليمن، وفيها تتجلى نغمة الكامل المناسبة، ورنته العذبة الباعثة على النشوة المنسجمة مع الألفاظ بعواطف هادئة عميقة، ومشاعر مترنة، قد بدأها بقوله:

يا ظالماً جعلَ القطيعةَ مذهباً ظلماً ولم أرَ عن هواه مذهباً^(٢٦)
وأضاع عهداً لم أضِعهُ حافظاً ذمّ الوفاءِ وحالَ عن صبٍّ صبا

ومنها في المديح:

ملك إذا ما الوفدُ حلَّ ببابه قالتُ شمائلُ الكريمةِ مرحبا
أندى الملوك ندى وأطولهم يداً وأعزهم خالاً وأكرمهم أبا
ثبت الجنان إذا الجبالُ تزعزعتُ حامي الحقيقةِ حاملٌ ما أتعبا

ما تركنا المديح إلى الرثاء نجد أن ابن عنين قد قصره على البحر الكامل، وفيه تجلى الحزن والألم المصحوب بالغضب والسخط تارة، والتجلد والتأسي والصبر تارة أخرى، فضلاً عن ذكر مناقب الميت، يتضح هذا في رثائه للملك المعظم^(٢٧)، وهو من النوع الشاكي الباكي الذي يفيض بمشاعر الألم والحرقة والحزن، فاجتمع في رثائه هذا أقوى العناصر المناسبة لطبيعة البحر الكامل، وبخاصة: عنصر اللين القائم في الرثاء على الضعف والاستسلام للقضاء والقدر، وعنصر القوة المتمثلة في قوة تأثر الشاعر بالخطب الجلل، ولذع الألم، وشدة الحرقة، فضلاً عن صدق العاطفة، وشدة حراراتها البادية في الألفاظ المعبرة.

يا دهرُ وَيَحَكَ مَا عَدَا مِمَّا بَدَا
أغمدتُ سَيْفًا مرهفًا شَفَرَاتُهُ
فأفعلُ بجَهْدِكَ مَا تشَاءُ فَإِنِّي
مَا خِلْتُهُ يَفْنَى وَأَبْقَى بَعْدَهُ
لهفي على بدرٍ تَغَيَّبَ في ثرى
أبقيتُ لي يا دهرُ بعد فراقِهِ
وجوى يُوجِّعُ بين أثْناءِ الحشا

أرسلتُ سَهْمَ الحَادِثَاتِ فَأَقْصَدَا^(٢٨)
قد كان في ذاتِ الإلهِ مُجْرَدَا
بعد المعظَّمِ لَا أَبَالِي بِالرَّدَى
يا بُؤْسَ عَيْشِي مَا أَمَرُ وَأُنْكَدَا
رَمْسٍ وَبَحْرِ في ضَرِيحِ أُلْحَدَا
كَبِدًا مُقَرَّحَةً وَجَفْنًا أُرْمَدَا
نَارًا تَزَايِدُ بِالدَّمْعِ تَوْقَدَا

إن الموضوع وحده لا يكفي لاختيار الوزن، فلا بد من وجود تفاعل صادق والتجربة، وبمقدار هذا التفاعل وقوته وصدقه يكون نجاح النص، فابن عنين قد وفق في اختياره البحر الكامل لصوغ تجربته الرثائية في الملك المعظم عيسى، وفي الوقت نفسه لم يوفق في رثائه لولد صغير للملك المعظم في البحر ذاته، ويرجع هذا إلى عدم توفر العناصر المساعدة للوزن مثل اللين والضعف والانكسار، فضلاً عن ضعف الشاعر وبرود العاطفة، ويظهر هذا بوضوح من مطلع القصيدة حين بدأها مباشرة بالإشادة بفارسان آل أيوب الذين هبوا لدفع المنون عن الطفل- لو كان يدفع- ثم يصفهم ببيض الوجوه، مما يوحي لنا بأن المقام مقام مدح لوالد الطفل وأهله، أكثر منه رثاء له:

لو أَنَّ غَيْرَ الدهرِ كان العادي
ولدافعتُ عنكَ المنونَ فَوَارِسُ
قومُ بنى شاذي وأيوبُ لهم

لتبادرتُ قسومي إلى إنجادي^(٢٩)
بيضُ الوجوه كريمةُ الأجدادِ
فخراً تليداً فوقَ مجدٍ عادي

ولم يقتصر استخدام البحر الكامل على معاني الجد والجلال والوقار، كما ذهب إليه بعض الدارسين^(٣٠) بل استخدمه في المعاني التي تدل على الخفة والظرف والطرافة، من ذلك قوله، وقد وزع له مال ووكلا معه بعض من يجيبه:

مَثَلِي وَقَدْ وَافَيْتُ أَطْلُبُ رِفْدَكُمْ
مَثَلُ الظَّلِيمِ مَضَى يرومُ بجَهْلِهِ
وَكُلْتُ بِي صَعْبَ المِرَاسِ مَلَا زِمَاً

جهلاً ولم يك لي حجى ينهاني^(٣١)
قرناً فعاد مُصَلِّمُ الأَذَانِ
كالظِّلِ يتبعني بكل مكان

وقوله في وصف نفسه مع أصحابه من باب الدعاية والتهكم والسخرية:

أنا وابنُ شِيثٍ والرشيْدُ ثلاثةٌ لا ترتجي فينا لخلقِ فائده^(٣٢)
من كل من قصرتْ يداهُ عن الندى يومَ الجأدا وتطولُ عند المائده^(٣٣)
فكأننا وأوبعمروا ألحقْت أو إصبعُ بين الأصابع زائده^(٣٤)

والى جانب هذا استخدامه في الهجاء^(٣٥) وفي الألفاظ^(٣٦) وفي المديح^(٣٧) وفي الحنين^(٣٨) وفي تسجيل الوقائع^(٣٩).

إن هذا التعدد الحاصل في الموضوعات المنظومة في البحر الواحد، ما هو إلا محصلة طبيعية لاختلاف مشاعر الشاعر وعواطفه، زيادة على العوامل الداخلية الفاعلة للنص، فهذه الأمور متحدة هي التي هيأت له اختيار الصور والمفردات ومن ثم اختيار الوزن، لأن التجربة الشعرية تعدّ عملاً فنياً متكاملأ قائماً بذاته، تتماوج العناصر الداخلية فيه والخارجية، من أجل إدراك أبعاده، وتوضيح مرامييه لأن (التسليم بانفصال العناصر إدراك ناقص يشوه العناصر ذاتها، ويفقدها صلاتها العضوية)^(٤٠).

أما بحر الطويل فله فيه خمسمائة وسبعة وثمانون بيتاً منها: (١٨٠) بيتاً في المديح و(١٣٠) بيتاً في الحنين و(٣٦) بيتاً في الدعاية والتهكم و(٩٥) بيتاً في الألفاظ، و(٧٠) بيتاً في الهجاء و(٦٢) بيتاً في الوقائع والمحاضرات و(١٤) بيتاً في المستدرك من شعره.

والجدول رقم (١) يوضح أن الشاعر استخدم الكامل والطويل أكثر ما استخدمهما في المديح والهجاء، والمعنى المطروق يدور حول البطولة والأبطال في مواقف الضرب والطعان ومقارعة الأعداء، وهي معانٍ تحتاج إلى بحور ذات حركات وسكنات كثيرة، لأن الشاعر في لحظة المدح يكون أقل انفعالاً^(٤١)، وأكثر هدوءاً وبخاصة أن قصيدة المديح عنده كانت تقال بعد أن تضع الحرب أوزارها، فتهدأ ثورة الفرع، وتستكين النفس، حيث الأمان والاستقرار. ومع هذا نجد تفاوتاً في الانفعال واختلافاً في قوته داخل القصيدة الواحدة، فنرى الشاعر يبدأ النص وهو في ذروة الانفعال، فيتأثر الشكل والمضمون بهذا الشعور الفاعل:

صَلِيلُ المواضي واهتزازُ القَنَا السُّمُرِ
وصَبْرُ الفتى في المَازِقِ الضَّنكِ فَادِحُ
وتحت ظلامِ النَّقْعِ تُشْرِقُ أَوْجُهُ الـ
ومن لم تُنَوِّهْ باسمه الحربُ لم يزلْ
بغيرهما لا يُجتنى ثَمَرُ النُّصْرِ^(٤٠)
ولكنَّه أهدى طريقاً إلى الفَخْرِ
ثناءً وجمعُ المجدِ في فرقةِ الوَفْرِ
وإنْ كَرُمْتَ أبَاؤُهُ خَامِلَ الذِّكْرِ

ثم تميل النفس إلى الهدوء والاستقرار فتنتج شعراً أقل انفعالاً في ألفاظها ومعانيها وإيقاعها، ومن ثم يكون أقل تأثيراً في المتلقي، وذلك حين يتحدث عن الملك المعظم عيسى:

إذا غَشِيَ الحربَ الْعَوَانَ تَمَخَضْتُ
خِلَالَ عَلَيٍّ لولا المعْظَمُ أعْجَزْتُ
هَلَالٌ وبدرٌ أَشْرَقَا فابْتَهَانَا
ملكُكُ إذا ما جالَ في متنِ ضامِرِ
وقد لَقَحْتُ عن فتكَةٍ في العدى بكرِ
طرائقُهَا الْأَمْلاكَ بعدَ أَبِي بَكْرِ
إلى اللَّهِ إِبْقَاءُ الْهَلَالِ معِ الْبَدْرِ
ليومٍ وَغَى أَبْصَرْتَ بحرًا على بحرِ

وله قصيدة على البحر نفسه في مدح المعظم عيسى أيضاً ويشير فيها إلى وقعة الفرنجة على ثغر دمياط سنة تسع عشرة وستمائة هجرية:

سلوا صهواتِ الخيلِ يومَ الْوَغَى عَنَّا
غداةَ لقينا دونَ دَمِيَاطٍ جَحْفَلًا
فما برحتْ سُمُرُ الرِّمَاحِ تنوشهم
إذا جُهلَتْ آيَاتُنَا وَالْقَنَا اللُّدْنَا^(٤١)
من الرومِ لا يُحْصَى يَقِينًا ولا ظَنَّا
بأطرافها حتى استجاروا بنا مِنَّا

ثم تأخذ حدة الانفعال الصاخبة هذه بالتنازل شيئاً فشيئاً، وتخف حدة الإيقاع الداخلي تبعاً لذلك:

سَقِينَاهُمْ كَأْسًا نَفَتْ عَنْهُمْ الْكُرَى
لقد صَبَرُوا صَبْرًا جَمِيلًا ودَافَعُوا
لَقُوا الموتَ من رُزْقِ الْأَسْنَةِ أَحْرًا
وما برحَ الْإِحْسَانُ مِنَّا سَجِيَّةً
وكَيْفَ يَنَامُ اللَّيْلَ من عَدَمِ الْأَمْنَا
طَوِيلًا فَمَا أَجْدَى دِفَاعُ ولا أَغْنَى
غَالِقُوا بِأَيْدِيهِمُ الْيَنَّا فَأَحْسَنَّا
تَوَارَثَهَا عن صِيْدِ آبَائِنَا الْأَبْنَا

وله في البسيط مائتان وسبعون بيتاً منها: (٩٨) بيتاً في المديح و(٥٦) بيتاً في الهجاء و(٥٠) بيتاً في الوقائع و(٣٧) في الدعابة و(٢٠) بيتاً في الألغاز و(٩) في المستدرک، وهي تدور في مجملها حول المديح، وبث الشکوى من ظلم فئات المجتمع ونقده لها، والبسيط بتفاعيله المتعددة قادر على استيعاب ثورة الشاعر المتأججة تارة، والهادئة تارة أخرى.

ونظم ابن عنين في البحور الطويلة كثيراً من شعر الحنين، وشعر الحزن والألم والفراق واليأس من لقاء الأهل والأصحاب، والعودة إلى أرض الوطن والبحور الطويلة- كما يرى بعض الدارسين المحدثين- لطولها، وكثرة مقاطعها، وصفاء جرسها، صالحة لأن يصب فيها الشاعر أشجانه ونفثات صدره، ويجتر فيها ذكريات ماضيه الحزين في رزانة وترسل، وجلال وتؤدة، تلائم مقام الحسرة، والأسف الهاديء^(٤٢).

وكما نظم الشاعر في الأوزان الطويلة، أوزان الهدوء والاتزان والجد والقوة ذات المقاطع الكثيرة، فقد نظم في الأوزان الخفيفة الراقصة، كالخفيف والمنسرح، حيث الانفعال النفساني الشديد والعاطفة الثائرة، والعفوية في النظم، والارتجال فيه، مما يتناسب والخاطرة السريعة والأبيات القليلة، ويتضح هذا في كثرة نظم الشاعر شعر الهجاء في السريع وبخاصة الهجاء الذي يغلب عليه ثلب الأعراض، وكثرة الفحش فيه^(٤٣). بهذا يكون ابن عنين قد نَظَّمَ المعنى الواحد في معظم الأوزان- كما يظهر من الجدول المرافق- الطويلة والقصيرة والمجزوءة، مما يدفعنا للقول: إن الشاعر قد عبّر عن الوزن الواحد في حالات انفعال متباينة، تجمع بين القوة والضعف واللين، والألم والحزن والسرور والدعابة والبهجة حيث نرى المعنى الواحد قد ورد في معظم الأوزان، كالمديح الذي ورد منظوماً في: الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف، ومثله الهجاء والدعابة والتهكم. وهذا يؤكد القول بأنه ليس لكل معنى من المعاني وزن خاص به، أو «قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخير وزن من الأوزان، تحت تأثير عاطفة خاصة، وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثاً مستقلاً في كل قصيدة، ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر قد وفق في تخير الوزن، أو لم يحسن الاختيار^(٤٤)».

إن القصيدة في فكر الشاعر كالجنين في رحم أمه لا يعرف تمام المعرفة إلا بعد المخاض حيث يولد دفعة واحدة، وتظل القصيدة (تجربة وفكرة تخرج إلى النور كاملة

بوزنها وقافيتها وسائر أركانها، بعد أن يكتمل نموها، ويتم نضجها في نفس الشاعر^(٤٥). لأنه لحظة ولادة التجربة لا يحدد لنفسه بحراً بعينه، وإنما يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان^(٤٦) عفو الخاطر دون تكلف أو عناء، والتفاعل داخل النص الشعري الذي يتحدد الوزن في ضوئه يتم بالتفاعل العضوي بين الشكل والمضمون والعاطفة والشعور. كل ذلك ضمن علاقات متعددة فاعلة تساعد على إبراز النص وتوضيحه، ولا ينظر إليها منفصلة بل متحدة متداخلة بحيث لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى، والشاعر الذي يحدد الوزن والألفاظ والقافية، شاعر مصنوع تولد تجربته مية لا حياة فيها ولا رواء، ولا يكتب الخلود لها ولا الاستمرار.

القافية:

تعد القافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصل منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره (وعلياً أن نراعي في تفسيرها التمازج بينها وبين ما يسبقها، وألاً نركز النظر دائماً على أنها جزء منفصل يقام تفسيره بالنظر إليه وحده)^(٤٧) لأن القافية تمثل قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النغم... فكلماتها في الشعر ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها^(٤٨).

وإذا ما تتبعنا حروف الروي في ديوان ابن عنيّ وجدناه قد نظم في ثمانية وعشرين حرفاً، وهو أمر لم يتحقق عند كثير من شعراء العربية، وإلى هذا أشار أبو العلاء المعري: (فأما المتقدمون فقلما ينتظمون بالروي حروف المعجم، لأن ما رُوِيَ من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على: الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء، ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة، ليس فيه رُوِيَ بُنيَ على: الصاد ولا الضاد ولا الطاء، ولا كثير من نظائره... والمحدثون أكثر تحقيقاً بالنظام، لأن فيهم قوماً مستبحرين، يكون ديوان أحدهم

في العدة كدواوين كثيرة من أشعار العرب، وهذا أبو عبادة، وله شعر جم، ولا أعلم فيما يروى له شيئاً على: الخاء ولا الغين ولا الثاء، إلا أن يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ^(٤٩).

ومثل هذا دواوين الشعراء المعاصرين، فقد وجدنا دواوين عدة خلت من قوافي: الضاد والطاء، والظاء، والذال، والزاي، والشين، والحاء، والغين، وقام الدكتور أحمد كشك بعمل جدولة للقوافي الكثيرة والقليلة والنادرة في دواوين بعض الشعراء المعاصرين^(٥٠) وخرج بالنتيجة التي خرج بها أبو العلاء المعري عن القدامى. أما الدكتور إبراهيم أنيس ففي كتابه موسيقى الشعر قسم حروف الهجاء التي تقع رويماً إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

١- حروف تجيء رويماً بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الراء واللام والميم والنون والباء والذال والسين والعين.

٢- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: القاف والكاف والهمزة والحاء والحاء والياء والجيم.

٣- حروف قليلة الشيوع: الضاد والطاء والهاء والتاء والصاد والطاء.

٤- حروف نادرة في مجيئها رويماً: الذال والغين والحاء والشين والزاي والطاء والواو.

أما علماء التجويد فقد تحدثوا عن صفات الحروف التي تدور بين القوة والضعف في شرحهم للشاطبية، وشرح المقدمة الجزرية^(٥١). ويعد عبد الغني النابلسي من أكثرهم توضيحاً للموضوع في كتابه (كفاية المستفيد) حين قسم الحروف باعتبار القوة والضعف إلى خمسة أقسام:

القسم الأول : قوي محض: وهي الطاء المهملة.

القسم الثاني: ضعيف محض، وهو الفاء.

القسم الثالث: قوته أغلب، وهي الهمزة، والجيم، والذال المهملة، والصاد، والضاد المعجمة، والغين المعجمة، والقاف.

القسم الرابع: ضعفه أغلب، وهي الألف، والتاء المثناة الفوقية، والثاء، والحاء، والخاء، والذال، والشين، والسين، والكاف، واللام، والميم، والنون، والهاء، والواو، والياء.

القسم الخامس: قوته وضعفه سواء، وهو: الباء، والراء، والزاي، والعين^(٥٢). وبالنظر في الجدول الذي عملناه لحروف الروي التي وردت في ديوان ابن عنين والنسب التي وضعت للتعرف لأكثر الحروف وروداً، وأقلها وأندرهما في ضوء ما ذكر كل من علماء التجويد من صفات للحروف، والدكتور إبراهيم أنيس بخصوص كثرة ورود الحروف رويًا وعدم كثرتها، والنتيجة التي خرجنا بها هي كثرة استعمال الشاعر للحروف التي وردت عند إبراهيم أنيس بكثرة، وهي التي وصفها علماء التجويد بالحروف التي قوتها وضعفها سواء، أو ضعيفة في الأغلب، كالراء وقد نظم فيها (٥٠١) بيتاً، والباء (٣٢٧) بيتاً، واللام (٢٧٢) بيتاً، والذال (١٨٩) بيتاً، والميم (١٧١) بيتاً، والنون (١٣٥) بيتاً، والعين (١٠٨) أبيات، فبلغ ما نظمه في هذه القوافي (١٧٠٣) أبيات من مجموع شعر الديوان البالغ (٢١٠١) بيت.

يظهر لنا من هذا أن ابن عنين قد قرض معظم شهره في القوافي التي تعادلت فيها شروط التوسط بين القوة والضعف على السواء عند علماء التجويد، لكثرة ورودها حروف روي عند النقاد مع اختلاف في نسبة الشيوخ. وبالموازنة بين الرأيين يظهر أن لا تعارض من حيث التطبيق لأن كل طرف أورد الحروف التي أوردتها الطرف الآخر. فلا يوجد دليل قاطع يمنع من أن أكثر الحروف ليونة وضعفاً، هي أكثرها انتشاراً في اللغة واستعمالاً من قبل الأدباء، فالإيقاع عموماً يتجنب الحروف التي تحتاج إلى ضغط عضوي أكثر، لأن نهاية البيت تحتاج إلى انطلاق في المعنى، وسهولة في النطق وانسجام في الحروف حتى يكون الإيقاع وزناً وقافية أكثر مطاوعة للشاعر، من هنا يتبين أن الشاعر لم يفرض القافية في شعره فرضاً، ولم يخضع لها اللفظ أو المعنى قسراً، وإنما جاءت خاتمة ومتممة لهما، متمكنة في مكانها من البيت، من ذلك قوله، يصف روضة النيرين:

رَضَعْتُ أَفَاوِيقَ السَّحَابِ حُفْلًا ^(٥٣)	فِي رَوْضَةٍ بِالنَّيْرِينِ أَرِيضَةً
نَغَمَ الْقِيَانِ عَلَى عِرَائِسَ تُجْتَلَى	فَكَأَنَّمَا أَطْيَارُهَا وَغَصُوبُهَا
فَتَخَالَ عَطَارًا يُحَرِّقُ مَنَدَلًا	وَيَمِرُّ مَعْتَلُ النِّسِيمِ بِرَوْضِهَا

فالشطر الأول من البيت الأول يستدعي الشطر الثاني فيه، لأن وجود الروضة الأريضة التي تفيض بالغضارة والنضارة، والخضرة تستلزم وجود الماء الكثير الناتج عن السحب الممتلئة ماء، كما أن الرضاعة الجيدة لا تكون إلا من شيء ممتلئ. وكلمة عرائس في البيت الثاني تربطها علاقة دلالية ونفسية بكلمة تجتلى، فالخزون الفكري في ذاكرة العربي عن العرس أن العروس ترتبط شعورياً ونفسانياً بالاجتلاء، لأن الاجتلاء عندهم من متممات الفرح والابتهاج بالأعراس، كما أن لفظ (فتخال عطاراً يحرق) يقتضي أن يكون المحروق (مندلاً) لأن مجرد لفظ (عطار يحرق) يتبادر إلى النفس عن طريق حاسة الشم الرائحة الطيبة، والذي يخرج رائحة طيبة بالاحتراق هو عود النَّد، وإلى جانب الترابط النفسي الحاصل في ربط القافية نجد أن القافية جاءت لتأكيد المعنى وتقويته، فلفظ العطار يستدعي الطيب، والمندل يستدعي المعنى نفسه ويؤكد.

ومثل هذا قوله يمدح الملك المعظم عيسى بن العادل، ويندد بالفرنجة الذين هجموا على دمياط سنة تسع عشرة وستمائة:

فما برحتُ سمرُ الرماح تنوشهم	بأطرافها حتى استجاروا بنا مناً ^(٥٤)
لقوا الموت من زُرْق الأسنة أحمر	فألَقُوا بأيديهم إلينا فأحسنا
وقد عرفت أسيافنا ورقابهم	مواقعها فيها فإن عاودوا عدنا
سقيناهم كأساً نفت عنهم الكرى	وكيف ينام الليل من عديم الأمانا

ففي كل بيت من هذه الأبيات كلمة أو عدة كلمات إذا ما طرقت أسمع ذوي الحس الأدبي استدعت ذاكرتهم اللغوية لفظ القافية دون تردد، فنجد في البيت الأول كلمة «استجاروا بنا» فالخزون الثقافي والحضاري لذاكرة العربي تستدعي لفظ «مناً»، لأن من تمام الشجاعة، واشباع غريزة النفس بنشوة الانتصار التضيق على العدو، وإشعاره أن لا مفر ولا مناص إلا بالعودة والاستجارة بالمنتصر هذا إلى جانب أن الشطر الأول: (فما برحت سمر الرماح تنوشهم بأطرافها)، تستدعي الاستجارة وذلك لتقوية المعنى وترسيخه، لأن الاستمرار بالقتل يفرض على المغلوب طلب الاستجارة من القاتل، وطلب الاستجارة فيه تأكيد لشدة القتل وكثرة الطعن، وبهذا يتحقق للقافية (دورها في تأكيد المعنى باعتبارها

النهاية البارزة للوزن في البيت^(٥٥). ونجد في البيت الثاني قوله (ألقوا بأيديهم إلينا) الذي يقتضي من المسلمين الإحسان إلى الأعداء، لأن الإحسان إلى الأسير من أبرز القواعد الحربية في الشريعة الإسلامي، لأنها تحفظ له آدميته ودمه وماله حين ألقى سلاحه مستسلماً، كما أن الشطر الأول من البيت (لقوا الموت من زرق الأسنة أحمرأ) يستلزم الاستسلام وإلقاء السلاح، فالإنسان حين يعجز عن الصمود في ساحة الوغى يصاب بالخذلان والإحباط، والحالة هذه فلا مناص أمامه من إلقاء السلاح والاستسلام، فالقافية في مثل هذا الموقف تأتي مؤكدة للمعنى الذي طرحه الشاعر في الشطر الأول، فيتحقق بهذا تمازج القافية والمعنى والوزن لفظاً ومعنى من أجل تحقيق الغرض الذي قصده الشاعر.

وفي البيت الثالث، نجد أن لفظ (فإن عاودوا) يقتضي (عدنا) لأن من مستلزمات الدفاع عن النفس، أن العدو إذا احتل أرض المسلمين أن يرد الهجوم، ويدحر الخصم، وهذا ينسجم مع التشريع السماوي (عسى ربكم أن يرحمكم وإن عدتم عدنا)^(٥٦).

ويظهر في هذه الأبيات الثلاثة أثر الثقافة الإسلامية والمخزون الحضاري على فهم الشاعر وتعامله والنص، حين سخر هذه الأبعاد لخدمة المعاني، والربط بين صدر البيت وقافيته من جانب والمعاني والإيقاع الشعري ومشاعر الشاعر وعواطفه من جانب آخر.

والنماذج في شعر ابن عنين كثيرة وما نوردته هو على سبيل التمثيل لا الحصر، من ذلك قوله:

حلبتُ شطوَر الدهر يُسراً وعُسرةً وجربتُ حتى حنكتني التجارب^(٥٧)

فلقد أخذ الشاعر هذا البيت من المثل العربي (حلبت الدهر أشطره)^(٥٨). أي أنه اختبر الدهر شطري خيره وشره فعرف ما فيه، هذا الاختبار يستدعي التجريب، والتجريب يستلزم الإفادة والخروج بالنتائج المفيدة، حيث يتعرف الإنسان خير الأمور من شرها، هذا إلى جانب ما في الإيقاع من تناسب يظهر في نغمته الموسيقية العذبة الذي نتج عن التكرار المنتظم لبعض المقاطع داخل البيت، وهو أمر ألفتة الأذن وطربت له، ويظهر هذا في تكرار حرف القافية والحاء ثلاث مرات، وحرف الراء ست مرات. ومثل هذه قوله يمدح صفى

الدين بن شكر (٥٤٨-٦٢٢هـ):

فما رأينا إماماً قبل رؤيته
من أسرة حاز شيبانُ الفخارَ بهم
يرى النوافلَ فرضاً فعلها يجب^(٥٩)
فهم له شرفٌ باقٍ إذا انتسبوا
وقوله في رثاء الملك المعظم عيسى:

لهفي على بدرٍ تغيبَ في ثرى
أبقيت لي يا دهرُ بعدَ فراقه
رمس ويحرف في ضريحٍ ألد^(٦٠)
كبدأ مُقرحةً وجفنأ أرمداً

فالشطر الأول من البيت الأول (لهفي على بدر تغيب في ثرى) يكشف عن موت شخص عزيز، والشطر الثاني يؤكد قضية الموت بوجود الضريح والحد بما يزيد في توضيح المعنى وإبرازه في صورة جلية، هذا إلى جانب التجانس الحرفي الحاصل في كثير من الكلمات حيث نجد تكرار كثير من الأصوات، فمثلاً يتكرر حرف الراء أربع مرات، وكل من الفاء والباء والألف ثلاث مرات، والدال والحاء مرتين، فضلاً عن تكرار تنوين الكسر في الشطر الثاني ثلاث مرات، هذا التجانس في الأصوات والحركات يزيد في جمال الإيقاع الموسيقي، ويجذب انتباه السامع، ويثير مشاعره، ويدغدغ عواطفه.

وفي الشطر الأول من البيت الثاني (أبقيت لي يا دهر بعد فراقه) يبين الشاعر مدى الألم والحزن الذي ألمَّ به بعد رحيل المتوفى، فجاءت القافية في الشطر الثاني موضحة لهذا الألم ومؤكدة، فالفراق جعل الكبد مقرحة، وهي كبد تقتضي البكاء، فالسهر فالجفن الأرمد، ويبين جمال هذا المعنى الإيقاع الموسيقي المتجانس القائم على تجانس كثير من الحروف داخل البيت، فنجد تكرار الراء والدال أربع مرات، والقاف والباء ثلاث مرات وتنوين الفتح ثلاث مرات.

من هنا نجد أن القافية عند ابن عنين جاءت في معظمها على النوع السهل اللين المناسب المتمازج واللفظ والمعنى والإيقاع، فكانت النهاية الخاتمة لتمام الإيقاع في البيت، وبها تم التناسب بين المعنى والمبنى، كما جاءت خاضعة لجو القصيدة ووزنها وانفعالات الشاعر بها، حين تتاح الفرصة لولادتها بعد أن كانت مجرد فكرة تعيش في ذهن

الشاعر^(٦١). لأن القصيدة تتألف من عدة عناصر متفاعلة، والقافية جزء متفاعل وبقيّة العناصر داخل النص الشعري، لأنه لا يعتقد أن هناك حروفاً تصلح قوافي وأخرى لا تصلح، فكل ذلك مرتبط بالشعور وما يمليه الإحساس... وكل ما ينبغي التنبيه إليه هو ضرورة أن تكون القافية جزءاً لا يتجزأ من المعنى بحيث لا تشعر أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل هي المجلوبة من أجله^(٦٢). فضلاً عما تضيف من موسيقى على النص من جانب توزيعها لأجزاء القصيدة.

ولعل أجمل القوافي عند ابن عنين هي الراء المفتوحة ثم الباء واللام والميم، وهذا يعود إلى سهولة مخارجها، وكثرة أصولها في اللغة العربية، وإن كان الدكتور إبراهيم أنيس لا يعزو كثرة الشيوخ أو قلته إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة وجودها في أواخر كلمات اللغة^(٦٣)، ويغلب على حركة القوافي في شعره: الضمة والكسرة ثم الفتحة، وتكثر الضمة في مواطن الفخامة والقوة والجلجلة، وبخاصة في مواقف الطعان والمديح والهجاء اللاذع، ومعظمها جاء على البحر الطويل^(٦٤)، من ذلك قوله يمدح الملك المعظم عيسى ويذكر موقعة دميّاط:

وأذكرته أيامَ دميّاطَ بيننا	وبين العدى والموت تهوي عُقابُهُ ^(٦٥)
وقد شرقت زرقُ الأسنة بالدماء	وأنكر حدَّ المشرفي قِرابُهُ
تركناهم في البحر والبر أحمه	تقاسمهم حيتانه وذئابه

أما الكسرة فهي الغالبة على معظم روي الشعر عنده، وتكثر في مواطن اللين والركة واللطافة مثل: الوقائع والدعابة والتهكم والغزل والشوق^(٦٦)، من ذلك قوله يتشوق إلى دمشق:

أهاجك شوقُ أم سنا بارقٍ نجدي	يُضيءُ سناه ما تُجنُّ من الوجد ^(٦٧)
حننتُ إليه بعد ما نامَ صحبتي	حنينُ العشار الحائمتِ إلى الوردِ
وإذ أم عمرو كالغزالة ترتعي	بوادي الخُزامي روض ذات ثرى جعد
غلاميةً الخطيطِ ريميةً الطلى	كثيبيةً الأردافِ خوطيةً القُد

كما يكثر في شعر الشاعر الفتحة الموصولة بألف الاطلاق، مما زاد في جمال القافية وانطلاقها^(٦٨).

وثمة ملحوظة تتعلق بالقافية عند ابن عنين هي أنه أخذ نفسه ببعض القيود الشعرية الصعبة دون ضرورة إليها، ومن هذه القيود التزامه رويين في القصيدة الواحدة- وهو ما يعرف بلزوم ما لا يلزم- وهذا يعود إلى ثقافة الشاعر الأدبية واللغوية الواسعة باطلاعه على نتاج شعراء العربية القدامى منهم والمحدثين^(٦٩)، وحفظه بعض كتب اللغة، وقد تحدث عنه بعض المؤلفين منهم: ياقوت الحوي فذكر أنه (من أفاضل العصر، لغوي أديب، وهو يستحضر الجمهرة لابن دريد)^(٧٠). وذكر ابن خلكان أنه (كان غزير المادة من الأدب، مطلعاً على معظم أشعار العرب)^(٧١). ويعد التزام ما لا يلزم، عند بعض النقاد من مقاييس البراعة في الشعر العربي لا يقدر عليه إلا الشعراء الفحول، لأنه يزيد وحدات الإيقاعات الصوتية، وتكرار وحدات صوتية في كل أبيات القصيدة دون إخلال بالمعنى من الحسن جداً^(٧٢) من الناحية الإيقاعية، ويظهر أن طبيعة اللغة، وتركيب الكلمات فيها لا يطاوع مثل هذا التكرار إلا مع التكلف والتعسف، وهو ما يفسد جمال الشعر، ويذهب بأثره في النفوس والقلوب^(٧٣) لأن المساواة في حدة الإيقاع والوزن عند بعض الدارسين مدعاة ملل، لو كانت تامة كل التمام، وهذه المساواة قلما توجد في الشعر القديم^(٧٤).

وقد ورد هذا اللون في شعر ابن عنين في أكثر من ثلاثة عشر موضوعاً، موزعة بين الموضوعات ذات الطابع السهل وهي: الدعابة والتهكم والسخرية والهجاء وبعض الألغاز، وكان شاعرنا موفقاً في كثير من لزومياته، إذ وردت في غاية اللطافة والسهولة لفظاً ومعنى، ويظهر لنا هذا جلياً بقافيته التي وردت على سجيتها مناسبة للمضمون والشكل دون تكلف أو تعمل وثقل، في قوله في الموت وما بعده:

لم يبقَ لي غيرَ أنْ أموتَ كما	قَدُمَاتِ قبلي مني إلى آدم ^(٧٥)
كلُّ إلى الله صائرٌ وعلى	ما قَدَمَ المرءُ قبْلَه قادمٌ
يُدرِكُ ما قَدُمْتُ يدهُ إذا	ماتَ فإمَّا جَذلانَ أو نادمٌ

فالقافية في هذه الأبيات جاءت متجانسة مع الموقع لفظاً ومعنى وإيقاعاً فالميم نجدها تكررت في البيت الأول ست مرات وفي البيت الثاني أربع وفي البيت الثالث خمس مرات، فهذا التكرار الذي طغى على بقية الحروف أعطى القافية إثارة ورسوخاً مما لم يجعل مكاناً للشك في أن غيرها لا يسدّ مسدها، هذا إلى جانب أن في كل بيت من المعاني ما يجذب القافية، ففي البيت الأول يقرر الشاعر حقيقة أنه سوف يموت كما ماتت الإنسانية قبله، واستدعى هذا منه أن يذكر أقدم من مات وهو آدم عليه السلام. وفي البيت الثاني يؤكد الشاعر حقيقة أن كل إنسان مصيره الموت، وسوف تنقطع أعماله، والشئ الذي لا ينقطع هو العمل الذي قدمه قبل موته، وفي البيت الثالث يبين أن المرء سيلقى في آخرته جزاء ما قدم من عمل في الدنيا، والنتيجة التي ختم بها البيت واستدعاها المقام تؤكد أن الإنسان إما أن يفرح بما قدم وإما أن يندم عليه.

ومن قوافيه العذبة، ذات الإيقاع الحلو الهامس المنسجم مع المعنى قوله يداعب جمال الدين بن شيث والرشيذ النابلسي، ويضيف نفسه إليهما:

أنا وابنُ شيث^(٧٦) والرشيذ^(٧٧) ثلاثة لا تُرتجى فينا لخلقِ فائدة^(٧٨)
من كل من قصرتُ يداهُ عن الندى يومَ الجأدا وتطولُ عندَ المائدة

فقوله: (لا ترتجى فينا لخلق) تستدعي أن يقول فائدة، لأن المقام مقام تنكيت وتبكيث، وقوله في البيت الثاني: (من كل من قصرت يداه عن الندى) متحدثاً بصورة واضحة عن بخله وأن من هذا شأنه، والبخل ديدنه، لا بد أن يكون نهماً، وبخاصة على الموائد التي تقدم دون مقابل، فالمعنى هو الذي استدعى القافية هنا، فضلاً عن تداعي الإيقاع وتواصله ممثلاً بتكرار حرف الدال خمس مرات.

وأقصى ما استطاع ابن عنين التزامه في لزوم ما لا يلزم، أن راعى الحرف الذي قبل ألف الردف، وذلك بقوله في رجل ضرير طلب منه حاجة وألح عليه في الطلب:

وَمُدِلْ عَلَى الْأَخْلَاءِ مُفْتَرٌّ
سَدَّ بَابَ الْحَيَاءِ مِنْهُمْ فَلَا يَلُ
وَاعْلُ وَارِشْ نَمَاهُ طُفْيُلُ
يَطْلُبُ الْبُرَّ مِنْ مَرِيضِ الْأَيَادِي
بِإِكْرَامِهِمْ لَهُ وَاحْتِرَامِهِ^(٧٩)
قَى صَدِيقاً إِلَّا بَقْبَحِ اجْتِرَامِهِ
أَرْشَمُ قَدْ مَلَّتْ مِنْ إِبْرَامِهِ
غَرَّةُ مَا رَأَى مِنْ أَوْرَامِهِ

وكما التزم الشاعر في قوافيه ما لا يلزم، فقد استخدم القافية المقيدة^(٨٠) في أكثر من خمسة عشر موضوعاً، معظمها في الراء، واللام، والميم، والياء مستخدماً معظم الأوزان وبخاصة الطويل الذي أجاد فيه الشاعر استخدام القافية المقيدة أكثر من غيره ويليهِ المنسرح والكامل والخفيف ثم المجزوءات، من ذلك قوله يتشوف إلى دمشق:

رعى الله قوماً في دمشق أعزّة
أحبّة قلبي في الدنوّ وفي النوى
أحبابنا لا أسأل الطيف زورة
وهبكم سمحتم والظنون كواذب
عليّ وإن لم يحفظوا عهد منّ ظعن^(٨١)
وأقصى أمانى النفس في السرّ والعلن
وهيهات أين الدليميات من عدن
بطيفكم أين الجفون من الوسن

ومهما يكن فإن كلا من الوزن واللفظ والمعنى، وعواطف الشاعر وانفعالاته وثقافته الحضارية، واتساق الحروف داخل المفردات ضمن التراكيب كل ذلك عناصر فاعلة متداخلة ومتمازجة داخل النص الشعري، لا يمكن فصل أحدها عن الآخر، وإن كل عنصر يساعد على وجود الآخر ومرتبطة به، ونشوز أحدها إخلال بالعمل الفني المتكامل الذي هو فيض تلقائي لشاعر قوية عارمة، فالشاعر الجدير بالاعتبار هو الذي إذا ما جاشت نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره جحراً أو قافية وإنما يأتي هذا طواعية ليلانم أحاسيسه وانفعالاته بحكم أن الموسيقى ليست لحناً خارجياً بقدر ما هي عضو متفاعل، وعنصر ملتحم مع بقية عناصر النص الشعري^(٨٢) الذي يولد دفعة واحدة بعد أن كان مجرد خاطرة في ذهن الشاعر.

جدول بياني يوضح مميزات ابن عنين الشعرية وعدد أبياتها حسب الأوزان والنسبة المئوية
جدول رقم (١)

النسبة المئوية	المجموع	مستتركون	وصف	اعتبار	خمين	رثاء	دعابة وتكم	الغاز	الوقائع والحاضرات	الهجاء	اللمع	البهر
٢٩.٥٥	٦٦١	٦	٢	-	٣٦	٩٤	٢١	٢٥	٣٧	٦٨	٢٦٢	الكامل
٢٧.٩٣	٥٨٧	١٤	-	-	١٣٠	-	٣٦	٩٥	٦٢	٧٠	١٨٠	الطويل
١٢.٨٥	٢٧٠	٩	-	-	-	-	٣٧	٢٠	٥٠	٥٦	٩٧	السيط
٩.٩٠	٢٠٧	٤	-	-	٨١	-	٥١	٦١	٢٥	٥٣	٤٤	الخفيف
٥.٣٧	١١١	-	-	-	-	-	-	١٠	١٠	٤٦	-	المنسرح
٤.٢٧	٩٦	٧	-	٤	-	-	١٢	٨١	٣١	٣٩	١٤	السرير
٣.٩٥	١٧	-	-	-	-	-	٨	١١	١١	٣١	٦١	الوافر
١.٢٨	٢٩	٢	٢	-	-	-	٦	-	٢	٢١	-	المقارب
١.١١	٢٥	-	-	-	-	-	-	٤	-	١٨	-	مجزوء الرجز
٠.٥٢٣	١١	٢	-	-	-	-	-	٢	-	٨	-	مجزوء الكامل
٠.٤٢٨	٦	-	-	-	-	-	-	-	-	-	٩	مجزوء البسيط
٠.٢٨٥	٦	٢	-	-	-	-	٤	-	-	-	-	الجت
٠.٢٨٥	٦	-	-	-	-	-	-	-	١	-	-	الزمل
٠.٢٢٧	٥	-	-	-	-	-	-	-	١	-	-	الهزج
٠.١٤٢	٣	-	-	-	-	-	-	-	١	-	-	مجزوء الخفيف
٠.٠٩٥	٢	-	-	-	-	-	-	٢	٢	-	-	مجزوء الجنت
٠.٠٩٥	٢	-	-	-	-	-	-	٢	-	-	-	مخلع البسيط
												مجزوء الرمل
												الرجز

× يشمل هذا الجدول ما أورده عبد العزيز المصني في مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، الجزء الأول، المجلد الرابع والثلاثون والخامس والثلاثون، سنة ١٩٦٠م.

جدول رقم (٢)

جدول بياني بحروف الرومي وعدد أبيات كل حرف ونسبته المئوية

النسبة المئوية	عدد الأبيات	الرومي
٪٢٣,٨٤	٥٠١	ر
٪١٥,٥٦	٣٢٧	ب
٪١٢,٩٤	٢٧٢	ل
٪٨,٩٩	١٨٩	د
٪٨,١٣	١٧١	م
٪٦,٤٢	١٣٥	ن
٪٥,١٤	١٠٨	ع
٪٣,٨٥	٨١	ف
٪٢,٩٠	٦١	س
٪١,٩٩	٤٢	ي
٪١,٩٥	٤١	ق
٪١,٤٧	٣١	ض
٪١,٤٢	٣٠	ح
٪٩٩٩	٢١	ك
٪٩٠٤	١٩	ت
٪٩٠٤	١٩	خ
٪٤٧٥	١٠	ش
٪٤٧٥	١٠	ا
٪٣٣٣	٧	هـ
٪٢٨٥	٦	غ
٪١٩٠	٤	ذ
٪١٩٠	٤	ج
٪١٤٢	٣	و
٪٠٩٥	٢	ث
٪٠٩٥	٢	ز
٪٠٩٥	٢	ص
٪٠٩٥	٢	هـ
٪٠٤٧	١	ط

× يشمل هذا الجدول ما أورده عبد العزيز الميمني في مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، الجزء الأول، المجلد الرابع والثلاثون والخامس والثلاثون، سنة ١٩٦٠م.

الهوامش

- (١) ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ-٩٣٤م): عيار الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٠ ص ١٩.
- (٢) أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ-١٠٠٥م): (كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاه الطبعة الثانية، ص ١٤٥.
- (٣) حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ-١٢٨٥م): (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة تونس ١٩٦٦م - ص ٢٦٦ و ٢٦٨.
- (٤) سليمان البستاني: (مقدمة الإلياذة)، مطبعة الهلال بمصر ١٩٥٤م ص ٩١-٩٨.
- (٥) عبد الله الطيب: (المرشد إلى فهم أشهر العرب) - دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- الطبعة الثانية ١٩٧٠ ج ١ ص ٢٤٦.
- (٦) ناصر الدين الأسد: (القيان والغناء في العصر الجاهلي)- دار المعارف بمصر ص ١٩٠ - ١٩٧.
- (٧) أحمد الشايب: (الأسلوب. دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)- مكتبة النهضة المصرية- الطبعة السابعة ١٣٩٦هـ- ١٩٧٦م ص ٨٢.
- و: (أصول النقد الأدبي) - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثامنة ١٩٧٣م ص ٣٢٢-٣٢٤.
- (٨) عبده بدوي: (دراسة في نص لأبي فراس الحمداني)، مجلة الشعر الحادي عشر يوليو ١٩٧٨، ص ٨٤.
- (٩) إبراهيم أنيس: (موسيقى الشعر)- الأنجلو المصرية - الطبعة الرابعة ١٩٧٢م ص ١٧٧.
- (١٠) شكري عياد: (موسيقى الشعر العربي) - مشروع دراسة علمية - دار المعرفة . القاهرة الطبعة الثانية ١٩٧٨م ص ١٧ وما بعدها.
- (١١) محمد غنيمي هلالك (النقد الأدبي الحديث) - دار النهضة العربية بالقاهرة - الطبعة الرابعة ١٩٦٩ ص ٦٤٢ وما بعدها.

- (١٢) يوسف بكار: (بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث) - دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٢م ص ١٦٠-١٦٨.
- و (اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري) - دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة الثانية ١٤٠١هـ - ١٩٨١م ص ٣٣٩-٣٤٨.
- (١٣) كمال أبو ديب: (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) دار العلم للملايين - بيروت الطبعة الثانية ١٩٨١ م ص ٣٥٣ وما بعدها.
- (١٤) عبد القادر الرباعي: (الصورة الفنية في شعر أبي تمام) نشر بدعم من جامعة اليرموك، اربد، الأردن، الطبعة الأولى ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، ص ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٣.
- (١٥) فخري الخضراوي: (رحلة مع النقد الأدبي) - دار الفكر العربي ١٩٧٧، ص: ١٥.
- (١٦) محمد النويهي: (قضية الشعر الجديد) - مكتبة الخانجي، دار الفكر، الطبعة الثانية ١٩٧١م، ص: ٢٩-٣٩.
- محمد النويهي: الشعر الجاهلي: (منهج في دراسته وتطبيقه)، الدار القومية للطباعة والنشر، ج١، ص: ٦١.
- (شخصية بشار بن برد): مطبعة السعادة، القاهرة - الطبعة الأولى، ١٩٥١م، ص: ١٧٢.
- (١٧) عز الدين اسماعيل: (التفسير النفسي للأدب) - دار العودة، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٣م، ص: ٧٧ وما بعدها.
- (١٨) شوقي ضيف: (في النقد الأدبي) - دار المعارف بمصر - الطبعة الثالثة، ص: ٨٩ وما بعدها.
- (١٩) جابر أحمد عصفور: (مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي) - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٨م، ص ٤١٣.
- (٢٠) هو أبو المحاسن محمد بن نصر الدين بن مكارم بن الحسين بن عنين الأنصاري (٥٤٩-٦٣٠هـ) شاعر الشام، وهو من أفاضل العصر، لغوي أديب.
- هناك دراسة وافية للباحث قيد النشر موسومة بـ (ابن عنين الأنصاري حياته

- وشعره)، فضلاً عن الدراسة التي وضعها محقق الديوان.
- أنظر: (وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان) شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان (٦٠٨-٦٨١هـ) تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧١م، ج٥، ص: ١٤.
- (الوافي بالوفيات) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، دار صادر، بيروت، ١٣٨٩هـ، ج٥، ص: ١٢٢.
- (البداية والنهاية في التاريخ) عماد الدين إسماعيل بن كثير، ت (٧٧٤هـ) مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠م، ج١٣، ص: ١٣٧.
- (معجم الأدباء)، ياقوت الحموي، (ت٦٢٦هـ) دار المستشرق، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٢٢، ج١٩، ص: ٨١.
- (٢١) أبو بكر محمد بن أيوب بن شادي الملقب بالملك العادل (٥٤٠-٦١٥هـ) أخو السلطان صلاح الدين الأيوبي.
- (مفرج الكروب في أخبار بني أيوب)، جمال الدين محمد بن واصل (٦٩٧هـ)، تحقيق د. جمال الدين الشال، دار الفكر بالقاهرة، ص: ٣-٤، ١٨١.
- (وفيات الأعيان)، ج٢، ص: ٥٢٤.
- (٢٢) ابن رشيقي (ت ٤٦٣هـ - ١٠٧١م): (العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت- الطبعة الرابعة ١٩٧٢م، ج٢، ص: ١٢٨. وما ينطبق على الكامل هنا ربما ينطبق على غيره من الأوزان لأن الجزالة والنقاء ليست خاصة بالكامل وحده.
- (٢٣) شرف الدين بن عنين (ت ٦٣٠هـ - ١٢٣٢م): (ديوان ابن عنين)، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر- بيروت، الطبعة الثانية، ص: ٣-٨.
- الحرّة: أرض ذات حجارة نخرة سود، عالقين: قرية بظاهر دمشق، عشترا: موضع بحوران من أعمال دمشق.
- (٢٤) عبد الله الطيب: (المرشد إلى فهم أشعار العرب)، ج١، ص: ٢٤٦.

(٢٥) الملك العزيز سيف الإسلام طفكتين بن أيوب ت (٥٩٣هـ) صاحب اليمن، كان رجلاً شجاعاً كريماً مشكور السيرة حسن السياسة مقصوداً من البلاد الشاسعة لإحسانه وبره.

- (وفيات الأعيان)، ج٢، ص: ٥٢٣.

- (النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة) جمال الدين يوسف بن تغري بردي الأتابكي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بالقاهرة، ج٦، ص: ١٤١.

(٢٦) ديوان ابن عني: ص٣٨-٣٩.

(٢٧) الملك المعظم عيسى بن العادل (٥٧٦-٦٢٤هـ) كان شجاعاً مقداماً كثير الحياء، متواضعاً عالماً بالعربية والفقه الحنفي.

- (وفيات الأعيان) ج٣، ص: ٤٩٤، (والنجوم الزاهرة) ج٦، ص: ٢٦٧، (والكامل في التاريخ) ج١٢، ص: ٤٧٢.

(٢٨) ديوان ابن عني، ص: ٥٩.

(٢٩) المصدر السابق، ص: ٦٢.

(٣٠) أنظر: مقدمة الإلياذة، ص: ٩، (والمرشد إلى فهم أشعار العرب)، ص: ٢٤٦، ج١، والقيان والغناء، ص: ١٩٧.

(٣١) ديوان ابن عني، ص: ١٤٠.

(٣٢) المصدر السابق، ص: ١٤٧، ابن شيث والرشيذ، رقم ٧٦ و٧٧.

(٣٣) المصدر السابق، ص: ١٩٩، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧.

(٣٤) المصدر السابق، ص: ١٥٥، ١٥٦، ١٥٨، ١٦٢، ١٧٨.

(٣٥) المصدر السابق، ص: ٣، ٩، ١٢، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤٣، ٥٣.

(٣٦) المصدر السابق، ص: ٧٩، ٨٤، ٨٦.

(٣٧) المصدر السابق، ص: ٦٣، ٩٢، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٨.

(٣٨) جابر عصفور، (مفهوم الشعر)، ص: ٤١٦.

(٣٩) إبراهيم أنيس: (موسيقى الشعر)، ص: ١٧٨.

- (٤٠) ديوان ابن عنين، ص: ٢٦.
- (٤١) المصدر السابق، ص: ٢٩.
- (٤٢) أنظر: شوقي ضيف، (الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية في المدينة)- دار الفكر العربي بمصر- الطبعة الأولى، ١٩٤٩م، ص: ١١٧، وعز الدين اسماعيل، (التفسير النفسي للأدب)، ص: ٨٢، وإبراهيم أنيس: (موسيقى الشعر)، ص: ١٧٨.
- (٤٣) ديوان ابن عنين، ص: ١٧٩-٢٤٠.
- (٤٤) إبراهيم أنيس، (موسيقى الشعر)، ص: ١٨٠.
- (٤٥) المصدر السابق، ص: ١٦٧.
- (٤٦) عز الدين اسماعيل، (الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م، ص: ٣٧٦.
- (٤٧) أحمد كشك: (القافية تاج الإيقاع الشعري)، القاهرة ١٩٨٣م، ص: ٧.
- (٤٨) - (كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر)، ص: ٤٧١.
- (الغيث المسجم في شرح لامية العجم) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، (ت ٧٦٤هـ) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٣٩٥هـ-١٩٧٥م، ج١، ص: ٢٧.
- محمد غنيمي هلال: (النقد الأدبي الحديث)، ص: ٤٧٠.
- (٤٩) أبو العلاء المعري (٤٤٩هـ-١٠٥٧م): (مقدمة اللزوميات)، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال، بيروت، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٢٤م، ص: ٢٣.
- وانظر: (شرح اللزوميات)، نظم أبي العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري، تحقيق سيد حامد وزملاؤه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م، ج١، ص: ٤١.
- وبالرجوع إلى ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م نجده مطابقاً لما ذكر المعري.
- أما طبعة دار المعارف تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة. فقد

أورد بيتين فقط على قافية الظاء زيادة من نسخة أبي سهل، ص: ٣٥٧، وبهذا تكون نسخة أبي سهل بعيدة عن يد المعري.

أما ديوان البحري، شرح وتحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، فقد أورد خمسة أبيات على الثاء، ص: ٣٩٥، واثنى عشر بيتاً على الخاء، ص ٤٨٧، وثلاثة أبيات على الغين، ص: ١٣٤٣، وكلها زيادات أوردها من نسخ غير النسخة الأصلية، فلا تغير في قيمة الحكم.

(٥٠) من الدواوين التي طبق عليها الجدولة:

-ديوان عمر أبو ريشة- مجلد واحد- وجده خالياً من قافية: الضاد، والطاء، والظاء، والذال، والزاي، والشين، والحاء، والغين.

-ديوان خليل مطران: وجده خالياً من قوافي: الضاد، الطاء، الظاء، الذال، الزاي، الخاء، الثاء، الغين.

-ديوان الماحي: لا وجود فيه لقوافي: الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، الذال، الزاي، الشين، الخاء، الغين، الثاء.

-ديوان محمد طاهر الجيلاوي (ملتقى العبرات) لم ترد فيه قافية: الضاد، الظاء، الطاء، الذال، الزاي، الثاء، الخاء، الغين، الشين، ومثله ديوان عزيز أباظة (أنت حائرة).

-أنظر: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص: ٥٦-٥٨

(٥١) تناول عرض هذا الكتاب بشيء من التفصيل غانم قدوري الحمد في كتابه:

(الدراسات الصوتية عند علماء التجويد)، مطبعة الخلود، بغداد

١٤٠٦هـ-١٩٨٦م، ص: ٣٨٥-٣٠٠.

(٥٢) المصدر السابق، ص: ٣٣١.

(٥٣) ديوان ابن عنين، ص: ١٠، النيريين: قرية بدمشق على نصف فرسخ في وسط

بساتين، قال ياقوت: إنها أنزه موضع رأيت. أفاويق: ما اجتمع في السحاب من ماء

فهو يمطر ساعة بعد ساعة، المنديل: العود الطيب الرائحة.

(٥٤) المصدر السابق، ص: ٣٠.

- (٥٥) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: ٤٠٧.
- (٥٦) سورة الإسراء، آية (٨).
- (٥٧) ديوان ابن عنين، ص: ٣٥.
- (٥٨) أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني (ت ٥١٨هـ-١١٢٤م)، (مجمع الأمثال)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد- دار المعرفة، بيروت، ج١، ص: ١٩٥.
- (٥٩) ديوان ابن عنين، ص: ٤٧.
- (٦٠) المصدر السابق، ص: ٥٩.
- (٦١) يوسف بكار: (بناء القصيدة في النقد العربي القديم)، ص: ١٧٧.
- (٦٢) عبد الفتاح نافع: (عضوية الموسيقى في النص الشعري)، مكتبة المنار، الزرقاء، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص: ٧٧-٧٨.
- (٦٣) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: ٢٤٨.
- (٦٤) ديوان ابن عنين، ص: ١٧، ١٩، ٣٢، ٣٤، ٤٥، ١٧٧، ١٧٨، ١٨٩، ١٩٣، ١٩٧، ٢٠١، ٢٠٩، ٢١٠.
- (٦٥) المصدر السابق، ص: ٢٠.
- (٦٦) المصدر السابق، ص: ٥٣، ٧٢، ٨٠، ٨٧.
- (٦٧) المصدر السابق، ص: ٧٢.
- (٦٨) المصدر السابق، ص: ٩٢، ١٣٢، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤.
- (٦٩) لقد ضمن الشاعر شعره كثيراً من شعر: امرئ القيس انظر ديوان ابن عنين، ص: ٢٣١، أبي ذؤيب الهذلي، ص: ١٠٦، النابغة الذبياني، ص: ١٤٦، عنترة العبسي، ص: ٢٠٩، طرفة بن العبد، ص: ٥٧، قعنب بن ضمرة، ص: ٢٢٨، الأعشى، ص: ١٤١، ٢٣١. مرة بن محكان، ص: ٢١٢، مالك بن الريب، ص: ٦٩، حسان بن ثابت، ص: ٢٣٠، ابن الرومي، ص: ٦٣، ١٧١، أبي العلاء المعري، ص: ٨٦، ١٧٦، أبي تمام، ص: ١١، ٢١، ١٦، المتنبي، ص: ٧، ١٢٨، ابن حيوس، ص: ١٤، فتيان الشاغوري، ص: ٢١٣، ٢١٢، ١١٩.
- (٧٠) ياقوت الحموي (ت ٦٢٦هـ-١٢٢٩م): (معجم الأدباء)، دار صادر، بيروت، ج١، ١٩٩.

ص: ٨١.

(٧١) ابن خلكان: (وفيات الأعيان)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١م،

ج٥، ص: ١٤.

(٧٢) محمد غنيمي هلال، (النقد الأدبي الحديث)، ص: ٤٦٤.

(٧٣) إبراهيم أنيس: (موسيقى الشعر)، ص: ٢٧٤.

(٧٤) محمد غنيمي هلال: (النقد الأدبي الحديث)، ص: ٤٦٤.

(٧٥) ديوان ابن عني، ص: ١١٦.

(٧٦) هو جمال الدين عبد الرحيم علي بن شيث القرشي، (ت ٦٢٥هـ) شذرات الذهب،

ج٥، ص: ١١٧.

(٧٧) هو الشاعر رشيد الدين عبد الرحمن بن محمد بن بدر بن الحسن بن بكار النابلسي،

(ت ٦١٩هـ) كثير الشعر، أحسن في إنشائه وأجاد، يجمع السهولة والمتانة، مدح

ملوك بني أيوب.

-(وفيات الأعيان)، ج٥، ص: ٢٦٦.

-(فوات الوفيات والذيل عليها) محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق د. إحسان

عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣-١٩٧٤م، ج١، ص: ٢٥٥.

(٧٨) المصدر السابق، ص: ١٤٧.

(٧٩) ديوان ابن عني، ص: ٢٢٥. واغل: الواغل، الداغل على طعام القوم وشرابهم من

غير دعوة، وارش: ورش الطعام يرشه وروشاً: تناوله، وأكل شديداً حريصاً. أرشم:

الأرشم هو من يتشمم الطعام ويتحين له.

(٨٠) القافية المقيدة: هي التي يكون حروف الري فيها ساكناً.

(٨١) ديوان ابن عني، ص: ٧٧. الديلميات: من ضواحي دمشق.

(٨٢) عبد الفتاح نافع: (عضوية الموسيقى في النص الشعري)، ص: ٧٤.

